

第九章 古文變體產生的原因

從個別情況而言，任何一件文學作品都是一種文體的結構。¹文體的研究主要是研究組合成文學作品的字和字在作品中如何結合在一起的方式，以及所呈現出的效果。從大的，也就是群體的角度來看，若有許多作品在其文體的主要構成方式上呈現出相同的特色，則這些文學作品便可歸納為「同一文體」。本論文所關注的，就是古典文章中的一種既定的寫作方式和其中的隱性規範，也就是文體規範中的變異情形。這裡所謂「隱性」，是指文體規範在文章中並沒有具體顯現出來的意思。我們想探究的是，當有許多文學作品在文體上已形成一定的規範時，為何會出現改變這規範的作品，也就是古文變體產生？古文變體不可能憑空出現，既然說「變」，就必定是「有中生變」，而非「無中生有」。換言之，它產生於對舊有古文文體的創造性轉化中。若說文體規範本身是一套有系統的建構，那麼古文變體或可說是對古文正體的一種解構後的重新建構。²這種解構並非

¹ 陶東風提及：「什麼是文體？文體就是文學作品的話語體式，是文本的結構方式。如果說，文本是一種特殊的符號結構，那麼，文體就是符號的編碼方式。『體式』一詞在此意在突出這種結構和編碼方式具有模型、範型的意味。因此，文體是一個揭示作品形式特徵的概念。」參見陶東風：《文體演變及其文化意味》（昆明：雲南人民出版社，1994），2 頁。對於文體這種「作品形式特徵」的說法，可說就是相近於我們一般認為的「文體規範」。另外蔣原倫、潘凱雄說：「關於文體的總印象不外乎兩個方面：（1）它體現出語言表達的方式和次序；（2）它的產生取決於影響作者寫作的全部因素：情感的和理智的、自我的和背景的。」參見蔣原倫、潘凱雄：《歷史描述與邏輯演繹—文學批評文體論》（昆明：雲南人民出版社，1999 三刷），14 頁。

² 陶東風：「新文體的產生如同新結構的建構，是對之前文體（結構）的創造性轉化。這種創造既然是一種轉化，所以它並不是憑空進行的。」參見陶東風：《文體演變及其文化意味》（昆明：雲南人民出版社，1994），33 頁。因為不是「憑空進行」的，就必定是有所根據，就是文中所說的「有中生變」，而不是「無中生有」，這是「變體」的基

破壞，而是重新建設，重新調整，是創作者的一種嶄新的嘗試。

所謂文體，是指寫作歷史發展中逐步形成的作品類型。作者在寫作時，經由對作品的設計，讓文字可以準確且強而有力的傳達作者的思想或情感，並使作品具有撼動讀者、吸引讀者的力量，這種作品使讀者產生興味、感動，乃是融合了題材、體裁……以及文字經營後的整體效果，當這種效果，被許多作家及學者肯定後，作品的形構每每會逐漸穩定下來，而成爲一種在把握現實生活上頗固定的言說形式。因此，它乃兼具了「藝術的記憶」和「經久不衰」的特質。³換言之，若從形成的過程來看，先是有作者將其所感所思以文字藉某種形式表現於作品中，然後，到了相同形式之作品累積到一定的數量後，便漸漸被歸納成一文類。據此，可知文體規範實具有後設性。一種文體規範成型後，不但後來的創作者可依循這樣的文體規範來創作，讀者也可在此文體規範下瞭解欣賞和批評此類作品，於是此規範又具有前定性，可以指導文學作品的產生。不過，上述這兩種特性並不具有強制約束性，只是作者在寫作此文體作品時，自然會考慮其文體規範，讀者亦因對此作品之文體規範有所了解，而有期待心理。何鎮邦說：

文學形式變革或演進的根據大體有以下幾個方面：第一，文

本概念。對於變體這種解構原先文體規範的情形，我們或許可以用游志誠對黃季剛解封禪爲諷諫託喻的理由提出的說明作一解釋：「在此，文類也自行破解其文類體制與體制下之內容意義，分出文類的連鎖反義，正文因之又多了一環意義鏈。文類在此破解—重建的構設中，增大了文類的苑囿，豐富了文類的內容一旦繼續演化生成，極有可能一種交溶之後的新文類就告成了。」參見游志誠：〈中國古典文論中文類批評的方法〉（《中外文學》，第12卷第7期），1991年，100頁。

³ 錢中文：《文學理論發展論》（北京：社會科學文獻出版社，1989年），156頁。

學觀念的變化，尤其是作家這個創作主體審美觀念的變化，這是一個重要的前提，或者說是主觀的根據。第二，內容與形式的不相適應，或者它們之間矛盾激化。……這種內容與形式的矛盾是推動文學形式不斷演變的動力。第三，外來文學形式的影響，給作家們提供了進行文學形式創造的更廣的參照系，這也是推動文學形式變化的一個客觀因素。……就文學形式本身來說，不斷的變化和創造，也可以使某種文學形式更加豐富、更加完美起來。⁴

我們可以把他所說的第一點歸為作家因素，第二點歸為文體因素，第三點則兼及文體和作家因素。同時，也不應忽略讀者因素，文學作品由作者創作而形成，並供讀者閱讀的關係。據此，本論文將從文體規範、作者和讀者三方面來探討古文變體產生的原因，然後再據此探討韓愈古文變體產生原因。

第一節 文體規範因素

壹、從文體規範的產生狀況而論

文學作品雖是由作家獨力完成，但其所屬的文體規範卻常是他在寫作前就已在社會約定俗成下，自成系統。⁵這一系統，即為文體。

⁴ 何鎮邦：《文體的自覺與抉擇》（北京：人民文學出版社，1995），12頁。

⁵ 童慶炳：「文學類型的體式規範，一般地說是由某種類型作品的基本要素的特殊結合而構成的。這種基本要素的特殊結合，一般地說不是由個別作家人為營造的結果，而是人類長期文學實踐的產物。它的成熟有一個漫長的歷史進程，是逐步完成的。」參見童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999三刷），103頁。「文學類型

顏崑陽說：「在文體尚未被全面反省而給予規定之前，可謂之『創造階段』……但等到一種文體已被全面反省而給予規定之後，它便形成客觀的規範性，可謂之『規範階段』。」⁶而本章節主要則是針對「創造階段」，也就是文學規範的產生進行討論。

判別「創造階段」與「規範階段」的最重要因素有二：一是作品數量，二是時間。因為須積累到相當數量，這一形式的文學作品方能引起普遍的注意；同時，須經過時間的洗禮，這一形式的文學作品之共性才能顯現出來，而形成規範。⁷以我國古文文體為例，所謂「創造階段」，是一漫長的時間，在漢魏以前，文體較沒有明確的文體規範，也沒有明顯的文體特徵，古文文體的體類也不多。到了六朝時，文學的觀念才逐漸明晰。薛鳳昌〈文體論序〉說：「漢魏以上文多創體，漢魏以下文多因體」，⁸即明白指出，每一種文體的「創

的體式規範」，就是相近於本論文所說的「文體規範」，因為是「人類長期文學實踐的產物」，所以可知時間是一重要因素，也可證明文體規範是具有後設的性質，是在文學作品之後而產生的。

⁶ 顏崑陽：〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構」〉收入所著《六朝文學觀念論叢》（台北：正中書局，1993），103-104頁。

⁷ 同上註，106頁，顏氏提及：「西方的文體學，常考慮到語言學的方法，但卻與一般普通語言學甚少關係，而被視為特殊的歷史語言學。抽掉歷史時間因素，根本無法成立文體知識。」在此時間因素被更加重視的提出來。

⁸ 薛鳳昌：《文體論·序》（台北：商務印書館，1998台二版）；另外王更生認為其原因為：「蓋漢魏以上之文章，無論是經典、史傳、諸子無不戛戛獨造，一空依傍，各具面貌。其所以如此者，有兩大原因：一是先秦思想活躍，百家競鳴，不因襲，不雷同，有獨創精神。……二是無現成的文體可供模仿，因當時作者有一種情意，就有一種文章。不是先有文體而後有文章，而是先有文章，而後始有文體，所謂『文成體立』者是也。」參見王更生：〈論我國古今散文體類分合之價值原則及方法〉（《孔孟學報》第54期，1987年9月），160頁。要補充說明的是，不只是因為「作者有一種情意，就有一種文章」，有時是因為有功能運用上的需求，而產生文體。這在古文創作上十分常見，古文是一種

造階段」都是一段漫長的過程。到魏晉時，某些古文體類的文體規範已十分清楚，但也有一些古文體類到魏晉之後才漸漸成形。而到了唐代，大部分古文體類的文體規範則已經成形，所以可稱為「規範階段」，在這情形下，韓愈的某些古文作品，因不符合這些古文體類的文體規範，所以就可稱為「古文變體」。

貳、以文體規範的本質而論

進入討論文學規範的本質，就必須注意到前面所提的「規範階段」，「規範階段」和「創造階段」其實並無法截然劃分。王水照說得好：「各種文體的體式規範、結構形態、文學特徵和不同功能的形成，不是個別作家人為營造的結果，而是長期文學實踐的產物，因而具有穩定性；然而，這種穩定性卻隨時遭到挑戰，各種文體的特性總又處在不斷變異之中，它們之間還發生互相融攝、滲透和貫通的現象，從而直接影響文學的時代面貌。」⁹正是這樣的狀況，使得作家常寫出突破或變異文體規範的作品。換言之，古文創作中會產生古文變體也是極自然的事。¹⁰以宋代為例，楊慶存說：「散體、駢

應用性質相當高的文體，譬如奏章、序跋等，某些文章體類確是因為實際需要而漸漸產生的。

⁹ 王水照：〈文體丕變與宋代文學新貌〉（《中國文學研究》1996年第4期），33頁。

¹⁰ 張高評提及：「每一文體形成後，規範性與穩定性也伴隨產生；但在文學史的發展中，由於外在的衝擊與內在的因革，也迫使文體不斷蛻變、更新和擴大。所以，每一文體，都處在穩定和變革、規範和反規範之中，這就是所謂的『變體』或『破體』，是研究文學源流正變的主要課題。」參見張高評：〈破體與宋詩特色之形成—以「以文為詩」、「以議論為詩」、「以賦為詩」為例〉（《成大中文學報》第二期，1994年2月），80頁。在此也說明了變體的產生條件。

體、語體在宋代雖有強弱主次之別，但並非各自獨立的平行發展，而是相互滲透、相互容納、相互促進，在形成一種整合潛流的同時，激發出一種不自覺的競爭力，驅動著宋代散文的發展。」¹¹不同的文類和文類間的情況如此，即使是同一文類中會產生次文類，其理由也一樣。文體界線的模糊，也使得各文體間都有相通的空間，譬如奏議類，若除去它的功能性，它本身幾乎便可歸入論辨類文章中。

這種文體規範的共通性和模糊性的觀念，曹丕早已提過：「文本同而末異，……唯通才能備其體。」¹²王若虛也說：「定體則無，大體則有。」¹³「規範性」不強，正是使作家擁有充分的創作空間，避免文體走入死胡同的良方。¹⁴文體的規範，正是一種可變動的規範。

文體規範的根本特性，或可描述為一種制約與反制約的互動關係，其大抵情況應是：當某一作品的寫作方式逐漸普遍，進而形成一種書寫成規後，凡繼續從事此文類的作者都必須遵守其規範，於是乃形成此文類的定型體製，也就是文體規範。這種規範不僅是繼寫者的成規，也是鑑賞者的依據。然而，隨著時代環境的改變，

¹¹ 楊慶存：〈論宋代散文的繁榮與底蘊〉，《首屆宋代文學·國際研討會論文集》（王水照等編，復旦大學出版社，2001年6月），636頁。

¹² 梁·昭明太子蕭統編，唐李善註：《文選註》卷五十二（四庫全書，集部，總集類）。

¹³ 金·王若虛撰：《滄南遺老集》卷三十七（四部叢刊，初編，集部）。

¹⁴ 童慶炳提及：「在崇尚古典時期，尊崇體裁的審美規範的觀念就特別強。例如中國清代，在文化上是一個守舊時期，體裁規範就得到了尊重。」參見童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999三刷），107頁。此話便指出，清代的古文文體規範因呈現了定型化的現象，而造成清代傑出古文作品不多的結果。

以及作者才性與背景的不同，在眾多的繼寫品中，必有一些於遵守成規的同時，又企圖力尋突破，而造成違反規範的作品出現。¹⁵這種文體的「形成規範」，以及其後「突破或改變該規範」的情況，可說是一種制約與反制約的互動關係，其中包含了不變與變異，會呈現著一種未定性，一種可能性。就是這種未定、可能的性質，讓古文變體有產生的空間。

真正具有價值的文體，不該在保守中逐漸老化消失；出色不朽的文體應該是呼喚著一代一代的作家對它進行再創造，再創造出更佳的文體，這是它生命力的展現。因此，童慶炳在文體體裁的規範上，便曾提到兩個重點：「第一，要遵守體裁既成的審美規範，要劃清並尊重各種類文學體裁的界限，不可隨意破壞體裁規範；第二，又不要不看具體情況死守體裁的成規，只要有益於深刻地反映生活，生動地表現情感，體裁的審美規範可以改造、可以更新，甚至可以創造。一要遵守，二要更新，這才是科學的體裁觀。」¹⁶換言之，如果把文體規範看做是封閉和武斷的，那我們就看不到文體本身的「新生」。而文體的變異也會有追求文體「終極理想」的意涵。當然，在作家的寫作功力和其他因素的牽制下，「變體作品」有可能會更好，也有可能會變壞。只是，在此情況下，文體變異不應只被視為一種文體規範的「錯誤」，而是會有希望為文體規範再創造出更佳形式的意義。

¹⁵ 這之間的關係並非一定如此，有很大的彈性空間，也有作者在舊有的文體體製中，別出心裁寫出傑出作品的，文體本身應是具有很大的彈性空間，允許有其他種除文體規範外的改變創造。

¹⁶ 童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999 三刷），110 頁。

前文已經提過，文體規範有創造階段，也有規範階段，而其間的轉變點常是模糊、難以截然劃分的。當文體已形成最後的規範階段時，它可能是極為興盛的，但在同時，其下坡路在逐漸形成了。總之，如果想要延續這文體的生命，文體變異無疑正是一種非常重要的方式。所以袁中道言：

天下無百年不變之文章，有作始自有末流，有末流還有作始。

¹⁷

這說明了任何一種文體都有它的產生、發展和消亡的變化過程。顧炎武也說：

詩文之所以代變，有不得不變者。一代之文，沿襲已久，不容人人皆道此語。今且千數百年矣，而猶取古人之陳言，一一而摹仿之，是以為詩，可乎？故不似則失其所以為詩，似則失其所以為我。¹⁸

這段文字雖然是指詩文，但將其拿來考量古文文體規範，也無絲毫不符之處。任何文體規範，如果總是一成不變，人人摹仿，則寫來寫去將毫無新意，不但會失去作者本來的創作面貌，對讀者也將毫無吸引力，而若沒有讀者，作品也就會失去存在的意義。而在顧氏認為「故不似則失其所以為詩，似則失其所以為我」的話中，他指出了，文體乃是具有很大的彈性空間的。高明的作者在文體創造中，首先以舊有體製為基礎，然後再加上自己的創意，不然就不是「變體」，而可能是「四不像」。這樣的變體作品既似舊體，有所繼承，

¹⁷ 袁中道：《珂雪齋文集·花雲賦引》（台北：偉文出版社，1976）。

¹⁸ 顧炎武：《日知錄·詩體代降》卷二十一（四庫全書，子部，雜家類，雜考之屬）。

又不全似舊體，作者在其中需注入自己的創造，這樣文學作品才能不斷得到更新與發展，才不會僵化老化，失去生命力。¹⁹

參、以古文文體分類而論

在我國文學史上，依文體特徵來分類的作法可上溯至曹丕的《典論·論文》，陸機的《文賦》，摯虞的《文章流別論》，與劉勰的《文心雕龍》等書。至於古文的分類標準，則涵蓋在文章的功能、名稱，及文章內涵上。底下可將文學的分類及古文分類標準，稍做比較式的勾勒，如下所示：

一般文學作品分類：依文體特徵→分類→形成文體規範→顯現出文體特徵→文體規範更爲規範化

古文分類：依文章功能、名稱→分類→形成文體規範→顯現出文體特徵→文體規範更爲規範化

也就是說，古文作品和一般文學作品分類最大的不同在於，古文通常是依照文章的功能、名稱進行分類，而非依照文體特徵。文體特徵和文體規範，可說是一種循環往覆，互相依存的關係。有些文章

¹⁹ 陶東風提及：「文體既在變化，又在延續，變化是延續的保證，延續則使變化變得可以理解。脫離了變化的延續是不能持久的，僵化的文體只能是一種短命的文體。或者說，缺乏自我轉化能力的結構是一種死結構。……一種特定的文學類型（genre）是以特定的文體規範爲其根本特徵的。如果一種文類的文體規範是僵死的、不能轉化的，那麼它的生命也是短暫的。」參見陶東風：《文體演變及其文化意味》（昆明：雲南人民出版社，1994），36頁。我們或許可以推想，古文生命之所以能延續那麼多朝代，除了和其應用性質相關外，和它是一種允許變化的文體可能也是重要原因。

的內容，實融合不同文體的特徵，但在作古文的文體分類時，卻往往只依據文章的名稱、功能，而未仔細考慮到這些，也未仔細推敲這些融合不同文體特徵的作法在文章中產生何種的作用。這是因為古文是一種相當重視實用性質的文體，劉振東等說：「在文體方面，其他文學樣式沒有一種像散文這樣品類眾多而蕪雜。……這種現象正是由散文的直接實用性造成的。」²⁰以古文分類來說，文體的直接實用性，就是指文章的功能性，因它常被展現在篇名中，所以我們一看到是「與某某書」，就知道此文章的功用是一篇書信；一看到是「某某墓誌銘」，就知道是寫給某某的碑誌文。而這一以文章名稱作分類方式，可說是最簡便的方法，最有跡可尋，也不易產生爭論。所以在大部分古文選本的分類上，文章的名稱常包含著分類結果，如論辨文常以「論」為名，序類文章也常有一「序」字等。也有許多古文作家在命名其古文時，即已自行分類，有的將該類別之名加入題目中，如〈燕喜亭記〉、〈醉翁亭記〉等，也有將文章分類成冊，或者是後世讀者自行將某些文章分類收集成冊。所以有時同一篇文章在不同的古文選本中，會歸入不同的類別中。因此分類看似有共同標準，其實則不盡相同。²¹如姚鼐的《古文辭類纂》將贈序文獨立於序跋之外，而曾國藩的《經史百家雜鈔》又將贈序文歸入序跋體中，由此就可得知古人對古文分類問題亦有不同的標準。²²

²⁰ 劉振東等著：〈論中國古典散文的本體性質〉（《文學遺產》，1992年第2期），6頁

²¹ 郭紹虞提到文章分類的困難時便說：「文章體制之分類，一方面須注重形式之歧異，一方面又須顧慮到性質之相同，歸納與分析的方法宜同時並用，本不容易求其完善無疵。」參見郭紹虞：《中國文學批評史》（台北：五南出版社，1994），126頁。

²² 以《唐文粹》來說，它是特地標出「古文」一類，而這一類並未傳承下來。兵界勇指出姚鉉編纂的《唐文粹》中一類「古文」的分類情形是：「姚書的『古文』類之作品

文體規範應是一個開放系統，這系統雖然由於眾多文本的累積而趨向封閉，但始終有開放的缺口存在著，供傑出的作家予以突破開展，賦予新生。由上述討論，古文變體之所以產生，我們可以歸納出在文體規範因素上的幾點原因：

- 一、 文體規範的「創造階段」和「規範階段」無法截然劃分，文體間有著互相滲透、融合的現象，此都允許變異的產生。
- 二、 文體的本質可說是一種制約與反制約的互動關係，其中包含了不變與變異，會呈現著一種未定性，一種可能性，讓古文變體有產生的空間。
- 三、 古文依名稱、功能分類的情形，以及分類標準的複雜，也給予古文變體產生的空間。
- 四、 因為古文的分類和一般文學作品不同，所以有時同一篇文章在不同的古文選本中，會歸入不同的類別中，因而可予以判讀為古文變體。

第二節 作家因素

以作家本身而論，作家在創作文學作品前，是有著一份對前人

其實皆可歸為論議兩類，只因拘於原文標題並無「論」或「議」字，故獨成一類。」參見兵界勇：〈論《唐文粹》「古文」類的文體性質與其代表意義〉（《中國文學研究》第14期，台灣大學文學研究所，2000年5月），3頁。由此可反推出分類的標準之一是依文章題目而定。

作品的前理解²³、前見解，有著充分的把握才開始創作的。²⁴古文變體創作的原因在作家身上有許多可以探討的，在文體規範的創作階段時，作者的才華是作品規範化的最大因素。有才華的作者創作出吸引人的文學作品後，後人才能歸納出此類作品的文體規範。作家在文體初創時對法式、體要的遵循只是參考，即使在文體規範已經成立後，有才華的作家仍有可能不遵循而自創出變異的作品，這都表明了文體變異中作家因素的重要性。底下我們且由作家本身特質、作家文體意識及作家所追尋的文學美感等方面，具體論述其在文體變異中所發揮的影響力。

壹、以作家本身特質而論

作家在創作上之所以異於常人，乃是因他本身是具有一種與眾不同的特質，尤其是在對文字的敏感度與使用文字的能力。²⁵具有

²³ 「前理解」(das Vorstandnis) 是解釋學的海德格爾在其《存在與時間》一書中闡述人的理解和解釋活動時所提出的一個概念。參見王岳川：《現象學與解釋學文論》(濟南：山東教育出版社，2001年2刷)，196-199頁。或參見司有命主編：《當代西方美學新範疇辭典》(北京：中國人民大學出版社，1996)，273頁。本論文藉此概念，所想表達的前理解包括了作家的文學和藝術上的修養，也包括了作家在歷史文化環境中所形成的和具有的種種文學的、哲學的、道德倫理和政治意識型態上的認識和知識，更包括了種種已形成的，具有強大約束力量的文體規範。

²⁴ 李建盛提及：「文學語言所蘊涵的審美經驗就是我們人類的經驗，文學語言以自身存在的方式向理解者講述著人類自身的經驗。」參見李建盛：《理解事件與文本意義—文學詮釋學》(上海：上海譯文出版社，2002)，83頁。原有的文體規範正是由前人的審美理想和審美趣味所產生的，它展示著前人智慧的審美經驗，供後人參考，供後人理解後和前人進行一歷史的交流與對話。

²⁵ 童慶炳：「作家往往是那些在資稟方面的感受力、記憶力、想像力和洞察力具有特點

這樣條件的人，常會按耐不住自己的秉賦希望有新穎的創作，對傳統有所變革。體裁的選擇也屬作家顯示特殊秉賦的一面，因它需要有利那間的獨到體驗以及靈感，以及對言語的特殊敏感和獨特運用的結果。古文變體的產生，可說是一種傳統和變化的衝突，需要作家敏銳的感受，並且積極主動的思索，如何才能創作既適合又創新的作品。這類作家既然承受舊有文學的傳統，又有餘力變革與創新，當然是極優秀的，王更生說：「從文學發展之觀點而言，時代變化不停，文體亦絕不可能一成不變，所以必須有適應時代需要之『才人』出而突破，作變革創新之先驅。」²⁶當一個傑出作家在不斷的在自我探索創作發展的可能性時，當會用不同的寫作方式，而變異文體便不失為一種較佳的表現方式了。

的人。」參見童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999 三刷），197 頁。

²⁶ 王更生：〈論我國古今散文體類分合之價值原則及方法〉（《孔孟學報》第 54 期，1987 年 9 月），160 頁。另史小軍有類似見解：「文學發展的歷史告訴我們，每一個具有創造性的作家都是以反抗和叛逆傳統文體規範為其使命的。」參見史小軍：〈復古思潮與文體意識—唐代古文運動與明代七子派文學復古運動的文體學省察〉（《人文雜誌》，2002 年第 3 期），103 頁。這種使命感作家本身並不一定能意識到，有時是潛意識的存在，作家只是隱隱覺得希望能突破些什麼，希望能寫些和前人不同但又出色的作品來。韋勒克、華倫說：「好的作家，一部份沿用已經存在的類型，一部份則將之擴充。無論就哪方面來說，偉大的作家很少是類型的發明者：莎士比亞和芮辛……等人都承襲了別人的勞績。」參見王夢鷗、許國衡譯：《文學論》（台北：志文出版社，民 65）第十七章〈文學的類型〉，394 頁。要做出古文變體真的需要一種天才。另童慶炳提及：「天才的一個特徵之一是不甘心受慣例的困擾，擺脫這種困擾，進而破壞慣例是天才的一種『權利』。……天才在文體上的『越規』行爲，從某種意義上說，它往往是獨特的文體創造的動力。」參見童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999 三刷），201 頁。尤其在講求循規蹈矩，要求不偏不倚的中庸之道的中華文化來說，「破壞」和「越規」這種概念很難出現，所以除非相當優秀的作家，才會不甘心受前人規範的束縛，而思欲出現能展現自我、與眾不同的新穎創作。

作品的內容也許可以作偽，會有真假、好壞之別，如古人所謂「巨奸為憂國語，熱中人作冰雪文」²⁷但其由內容與形式融合而成的風格，卻必然會有著作家的主觀世界，如思想、性格、氣質、情趣、情感、思維方式等等，而這些都可能是制約文體變異的重要因素。作家在遵守一定文體規範的同時，憑著自己天賦的靈性和特有的審美情趣，獲得了某種獨特的語感、語調，而創造出一種獨具一格的、具有藝術魅力的變體文章。或許這種古文變體是作家在不經意中隨手寫出的，但卻因具有一種出人意料的意味和韻調，以及極為豐富的內涵，而可能成為後代作家另一種新的追隨標準。「文章本天成，妙手偶得之」²⁸說的正是如此。僅僅符合文體規範，是不夠的，能夠超越文體規範，營造最適合內容的形式，甚至改去原有規範的缺點，這才是他們最想寫出的文章。古文變體也可說是作家個性的一個表現，敢於創新、嘗試變異，並且要面對未知的結果，實是需要相當的勇氣，需要一種與眾不同的個性與智慧來支持。這也就是為何說文學作品所展現的是作家內在世界的原因。作家獨特的個性，正藉著古文變體呈現出來。作家創造的，是一種「個人文體規範」，當然這種變異文體，還是有所規範，但是其變異結果已超出正常文體規範之外，是作家對文體規範的一種超越，是相當個人化，個別化的，而若此規範以其特殊文學美感，吸引許多作家，得到大家的喜好與習作，便可能創造出一種新的古文變體文類，成為日後看來屬於「正常」的文體規範，並期待著後人的繼續超越。

²⁷ 宋·吳楚厚：《青箱雜記》卷八（北京：中華書局，1985）

²⁸ 陸游：《劍南詩稿》卷八十三〈文章〉（四庫全書，集部，別集類）

貳、以作家文體意識而論

在討論作家因素對於產生古文變體的影響時，我們也需注意的是作家在創作時的文體意識²⁹。而若，要討論古文作家的文體意識，則不能忽略文學傳統對古文作家的影響。文學傳統對文體變異的影響是直接而顯明的，因為作家對文體的追求是他的審美理想、審美趣味的體現，而作家的審美理想、審美趣味又是在接受某種文學傳統中形成的。此外，文學傳統對文體的影響也不是單一，而是綜合的，因為中國的文學領域中已擁有豐富的多面向之作品與體裁。杜甫在〈戲爲六絕句〉中曾說：「別裁偽體親風雅，轉益多師是汝師」，這二句話雖是杜氏在表明自己的創作主張，但也指出文學作品是可以經由作家熔古鑄今，轉益多師，因而有所變異的。文學傳統作為一種社會文化現象，它是既被遵循卻又含有若干程度的開放性，使創新成為可能，作家可能在文學傳統下，考慮最合適展現自己審美理想、審美趣味的表現方式，但在同時，也常進行著文體的創作與改革，而形成文體的變異現象。

一般而言，作家在創作時，會同時面臨的兩種意識：文體規範意識，及文體自覺意識。所謂「文體規範意識」，只是指出作家最基本的「審題辨體」的基本意識；而「文體自覺意識」，則是指真正優秀的作家能審查出傳統文體規範的侷限性，而試圖創造出最適合表現的新文體。³⁰關於這點，歷來討論者眾多，只是未明確指出此觀

²⁹ 陶東風提及：「文體意識是指『一個人在長期的文化薰陶中形成的對於文體特徵的或明確或朦朧的心理把握。』」參見陶東風：《文體演變及其文化意味》（昆明：雲南人民出版社，1994），100頁。

³⁰ 劉路、朱玲指出：「文體的繁榮與發展很大程度上就是他們（文人階層，指作家）自

點的確切名稱。³¹一個處於一定社會文化背景中的作者必然會形成關於文體的規範意識，不管這意識是明確或朦朧³²。而由於文體規範意識作用，作家在創作時不僅知道自己在寫何種文體，而且知道自己該如何寫，也就會按照這類文體的規範來進行寫作。但是，也

覺的有意識的破體活動的結果。……善於『審題辨體』只是創作走向成功的第一步。如果只具備這一層的文體意識，當社會、讀者對文體提出新的要求時，作者縱使有所察覺也不可能擺脫傳統文體規範的束縛，只有改變或犧牲他的新思想新情感去範於傳統。唯有具備第二層文體意識的作家才能既認識到各文體的優越性又看到它的侷限性，自覺地嘗試新的表達方式，找到能恰和自己情思的新文體。」參見劉路、朱玲：〈關於破體為文〉（《陝西師範大學學報（哲學社會科學版）》，1998年6月第27卷第2期），117頁。上段文字所指第一層意識，就是指「文體規範意識」，而第二層意識，則是「文體自覺意識」。劉路、朱玲又說：「如何使破體真正得以實現，焦點終於落在了文本創造者身上，它具有怎樣的文體意識，有無破體的膽識與能力成為關鍵。」古文大家韓愈這種膽識和能力是無庸置疑的。

³¹ 王師基倫提及：「作家下筆之先，往往需先選擇體製。由於體製多少帶有規範法則的效力，故體製選擇不當，易使文學作品遭到致命傷。」參見王師基倫：《韓歐古文比較研究》（台灣大學博士論文，民86），28頁。這裡所提到的正是作家所考慮到的「文體規範意識」，王師又說：「然作家如何掌握某種文學類型的特質，並加以沿用擴充，以達至美善的境地，實為寫作當時必須面對的課題。……作家固然在『規範』狀態下從事寫作，但若干時候並無完美固定的文章體製可供仿倣，此時唯有憑藉個人情志，『創造』新的文學類型。」這時作家所憑藉的，就是「文體自覺意識」了。童慶炳亦提及：「所謂體裁意識是指作家自覺地意識到體裁審美規範的重要意義，能夠明確劃分不同文學類型的界限，進而尊重它，自覺地運用它。」參見童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999三刷），107頁。這裡說的應也是指「文體規範意識」；108-109頁，童慶炳又說：「所謂體裁意識又指作家們能根據所寫內容的需要。大膽地突破體裁的審美成規，進而豐富、改造擴大原有的體裁審美規範。這就是說，體裁不是什麼先驗的東西，是文學實踐的產物。既然前人可以以文學實踐形成某種體裁，那麼後人為什麼就不可以以新的文學實踐去改造舊有的體裁規範，甚至創造出新的體裁來呢？」這裡就偏重指出「文體自覺意識」的重要了，也可說為古文變體出現提供了說明。

³² 所謂「朦朧」，是指古文作家在創作時多是依循自己所讀的前人作品進行創作，不管對文體規範意識或文體自覺意識都不一定非常清楚，也不一定可以清楚表述自己創作的作品其文體規範為何。

需要在某些時候，刻意漠視原有的文體成規，因為只有如此，作家才能展現其創造力。這就是重視文體大原則的表現，也正是「文體自覺意識」的覺醒。「古文變體」也是在古文作家出現文體意識的覺醒和文體創造的自覺下被創作的。他不僅注意寫什麼，也注意怎麼寫；不僅在乎內容，也在乎如何用最恰當的形式去表達，而不考慮這樣的寫作手法或形式是否合乎文體規範。而當作家擁有了這種文體的自覺和探求時，也正是該作家在創作上走向成熟。³³

如前所述，中國古典散文非常注重實用性，常針對不同的用途創造出各種不同的文體，並形成固定的文體規範；後人也依此來對它分類。但隨著作家創作意識的覺醒，他們在創作時不僅只考慮實用，而仍慮到特殊的表情達意之需要時，便出現了不嚴格按照某一文體的固定規範進行創作，而揉入一些其他文體的創作慣例、內容範圍的手段，致使文體間互相滲透，取長補短，而終獲得最好的藝術表現效果。綜觀我國古代的文家們，雖受到文學傳統極大的影響，卻並非全然亦步亦趨地跟隨傳統，在進行創作時，他們心中的文體規範意識和文體自覺意識是不斷在衝突和協調的。克羅齊說：「文學史上那些富有創造力的作家常常具有極強烈的反傳統意識，表現在文體上就是強烈的文體創新意識。其極端形式甚至表現為一種反文

³³ 童慶炳提及：「體裁意識就表現在你懂得按『一個種的尺度』進行『生產』。與此同時，假如你心中的體驗比較複雜，感情體驗中又同時結合著某種事件的體驗或行動的體驗，那麼你完全可以不必死守某種體裁的規範，而加以融通或變通，……因為作為有自覺意識的人，『懂得怎樣處處都把內在的尺度運用到對象上去』你完全可以有所作為，有所創造，從某種意義上說，這是體裁意識更為重要的方面。」參見童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999 三刷），109 頁。先有一種文體規範意識以依循創作，但需要有文體自覺意識才能更新與變化，古文變體應可說是在這樣的意識型態下誕生。

體意識。」³⁴雖然說的是「反文體意識」，但實際上卻是在反對「文體規範意識」，作家寫作古文變體時，他們希冀的是找出最適合呈現最理想作品的文體自覺意識。用另一角度來看，即是使作品的文體具有美感，並能吸引許多其他作者和讀者。

參、以作家所追尋的文學美感而論

作家創作時，文體規範只是基本考量，如何展現作者自己的才華，使作品具有文學美感，以及如何提升作品文學價值等，才是作家在寫作時最想達到的目標。³⁵以古文作家多具學富五車、飽讀詩書的條件而言，他們對於古文文體分類的文體規範早已了然於心。優秀的古文作家，卻常在兩種情形下寫出古文變體，一是審思古文文體分類標準的不合理，並認為有突破的空間；一是想刻意突破規範的限制，進行純藝術心靈的創作。此時，他憑藉的正是「文體自覺意識」，希望能尋求一種作品的美感和吸引力。在創作時，各種文體的規律事實上並不在作家的考慮範圍內，以致於創作出的作品可能破壞既有種類的文體規範，而後來的文評家只好以「變體」或「創體」看待此文學作品了。而這樣的擴充是不斷在進行的，也使得文

³⁴ 克羅齊：《美學原理·美學綱要》（外國文學出版社，1983年），45頁。

³⁵ 王宏喜：「在寫作運思時，首先考慮確定的總是文體，然後才是在文體支配下的表達、結構、語言等等。但是，到了具體行文寫作時，情形就大不一樣了。這時，作者考慮的不再是文體，而是一個一個感官可以感覺到的看得見摸得著的具體問題，記述、描寫等表達方式問題，過渡照應等結構格式，框架問題，繁茂、簡約等語言體裁（風格）問題。這是主要的。」參見王宏喜：《文體結構學要》（北京：經濟管理出版社，1992年），22頁。此所提及的只是具體呈現在作品上的考量，而作家更進一步的考量，就是如何使作品具有美感及吸引力的問題了。

體的種類一再增加衍生。優秀的古文篇章當然是藝術品，而因它的創作者在創作時，既有的文體規範僅能作參考之用，在作家如此自覺的創作下，古文變體的產生便是一個必然的結果。

至於純藝術心靈與創作的關係也非常重要，因為它是任何對文字美學特別敏感，且一心追求的作家之努力方向。³⁶作家在寫作古文時，一開始的動機雖可能單純到只是爲了功能的需要，但在進行寫作後，有關作品美感的追求常會凌駕在一切之上。而常以身負歷史使命自居的古文作家，更常希望能藉由最完美最適當的文字形式來表達他們想傳達的思想。³⁷如此，就常會讓他們進入一種純粹爲藝術而藝術的創作狀態，希冀自己能創作出不朽的作品。在這個時候，文體規範當然已不在考慮範圍內，古文變體也因而產生了。³⁸

³⁶ 童慶炳提及：「真正的作家是語言大師，他們能夠運用語言的工具，創造出富於魅力的文體來，讓文學史爲之驚奇。」參見童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999 三刷），2 頁。我們可以相信作家具備我們或連他們自己本身都不太深知的文體意識，他們知道寫什麼，也會深思如何寫，如何營造富於藝術魅力的文體，尤其當一文體其固有規範可能已是枯燥乏味時，如何改變，如何再創造，以賦予其文章的感染力，他們一定爲此下了很大的功夫。

³⁷ 蔣原倫、潘凱雄引述歌德的話說：「他並不把文體問題看成僅僅是修辭手段，而是當成很高的、很有活力的創作稟賦。依這種稟賦，作家能深入並揭示出其主體的內在形式。因此，文體是不同對於自然的被動摹仿或是表面化地對某種風格體裁進行摹仿，它是藝術成就的最高表現。」參見蔣原倫、潘凱雄：《歷史描述與邏輯演繹—文學批評文體論》（昆明：雲南人民出版社，1999 三刷），11 頁。

³⁸ 古文變體可能是作家在深思熟慮後所選用的最適合於此文體的形式，而此形式和一般所認定的文體規範形式並不相同。蔣原倫、潘凱雄提及：「在他們（布封和歌德）看來，崇高的、優良的文體就是人的稟賦的最佳體現，就是藝術的最高境界，它一旦達成，就可能不受拘於創作中具體的一招一式，而進入類似於『從心所欲不逾矩』的中國古代聖賢所嚮往的化境。」參見蔣原倫、潘凱雄：《歷史描述與邏輯演繹—文學批評文體論》（昆明：雲南人民出版社，1999 三刷），11 頁。這段文字似乎也可爲作家創作古文變體

文體的變異可說是作家在審美趣味³⁹上所展現出來的一種結果。童慶炳說：「當一個作家感覺到什麼是美的，什麼是愉快的，什麼是有吸引力的，那麼他就會不由自主地把這種感覺轉化為一種審美的追求，從而對他筆下的文體產生支配性的作用。」⁴⁰因此，如果歸納一個作家文體變異的趨向，也可以藉以得知此作家在審美趣味上所追求的方向。譬如蘇軾，在他的古文作品中常可見到議論的影子，連在文體規範上原不適合論辨方式的文章，蘇軾也常議論風發，而且正因此讓該文章因議論而流芳。⁴¹此外，作品也是作家一種審美理想⁴²的呈現；文學作品通常多兼含實用意義與審美意義，尤其是古文，實用功能對它是很重要的。只是有些竟會在失去實用功能時，還能成為流傳下來的不朽的作品，就是因為它的審美意義大於實用功能之故。譬如韓愈的〈送孟東野序〉，在今日讀來，讀者所重視的是文章的美感趣味，以及韓愈展現於文章中的文學觀點，

的註解，作家在創作時是不想受拘束的，因創作本身便是一種自由的宣言，而作家通常考慮用怎樣的語言表達形式才可以使自己的文章更具感染力，更有價值，而從事寫作。

³⁹ 童慶炳提及：「趣味是指人的愛好與選擇。審美趣味則是在什麼使人感到美、感到愉快、感到有吸引力、感到迷戀上面的選擇。審美趣味作為選擇，是感性的選擇和個體的選擇。所謂感性的選擇，是指這種選擇是一種直觀，往往不易講出道理來，……所謂個體的選擇，是指每個人的興趣往往是不同的，西方流行的格言『趣味無爭辯』，就是強調趣味的個體性。」參見童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999三刷），212頁。

⁴⁰ 童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999三刷），213頁。

⁴¹ 若論蘇軾的變體古文，其記文是佔主要部分，蘇軾的記文，多出議論，《文苑英華》收錄雜記之議論體四十餘篇，蘇軾就佔了二十五篇。

⁴² 童慶炳提及：「如果說審美趣味趨向於感性和個人性的話，那麼審美理想就趨向於理性和共同性。……所謂審美理想是指人們所期待所追求所憧憬的至高至美的境界。這種審美理想又往往是社會理想、人生理想的折射。」參見童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999三刷），215頁。

至於它原本是爲了「贈別紀念」而寫的功能，早落到聊供參考的地位了。對作家而言，他們努力創作的目的，就是怎在他們的審美理想下，達到符合自己所期待、憧憬、追求的境界，而這些目標，就只能藉文學特質來完成，即瞭解文學應該是怎樣的，要如何表現，及其最高境界是什麼，然後具體去實踐。於是原本是他們本想要表達審美理想所應遵循的文體規範，便常會在有新見解，新需求，新創意的情形下被突破，而古文變體也就因而出現。

如上所述，作家所身處的時代背景，作家本身特質、作家文體意識及作家所追尋的文學美感等，都是使古文變體出現的必要條件。童慶炳說：「任何一個作家在他動筆之前，都面臨著兩次選擇：第一次選擇是寫什麼，第二次選擇是怎麼寫。寫什麼自然是重要的，但怎樣寫，用怎樣的話語體式去編織怎樣的語言秩序，也很重要。同一個意思，用不同的言語去寫，其效果可能完全不一樣。」⁴³當然，如韓愈這樣的古文大家，在面對古文寫作時是不可能漫不經心，這可從他的文章中不經意提到他創作時有多謹慎看出。平常的寫作如此，則當創作面臨必須改變文體規範時，自然更是深思熟慮，多方考量了。事實上，作家對文體規範的改變，有無其他意義也頗具關鍵，而由於文本的意義是作者所賦予的，所以作者的意圖在文本的意義中有完全決定性的作用。他之所以變異文體規範，是否含有想要說什麼的意圖？而這可能涉及到作者自身的文學批評觀。換言

⁴³ 童慶炳：《文體與文體的創造》（昆明：雲南人民出版社，1999 三刷），2 頁。李光地提及：「文字要改，雖孔子猶然。歐公〈醉翁亭記〉，原稿起處有數十字，粘之臥內，再四改訂，到後來只得：『環滁皆山也』，五字。平生所爲文，都是如此，甚至有不存原稿一字者。」參見清·李光地撰：《榕村語錄》卷二十九（四庫全書，子部，儒家類）此可作印證。

之，作者可能是用一種特別設計的方式將自己的意念轉換成作品。沿用李建盛的說法：「文學作品被創作出來，就是對人類經驗世界的一種擴展，一種理想世界的建構。」⁴⁴文體之所以變異應該也可視為作家對閱讀及寫作經驗的一種擴展，一種想嘗試不同可能的對文學世界的建構。總之，揭示作品的文學性，及創造作品的最佳形式，應是作家展現他對文學理解的一種方式，而其中也已或多或少地呈現出作家的文學批評觀了。

綜上所言，我們可以歸納作家因素在古文變體產生上的幾點原因：

- 一、 作家擁有獨特的個性，如果能夠敢於創新、嘗試變異，勇於面對未知的結果，此即給予作家產生古文變體的條件。
- 二、 作家可能在文學傳統下，隨著文學自覺意識的覺醒，考慮最合適展現自己審美理想、審美趣味的表現方式，也在同時，也常進行著文體的創作與改革，而形成文體的變異現象。
- 三、 進行寫作後，有關作品美感的追求常會凌駕在一切之上。古文作家，常希望能藉由最完美最適當的文字形式來表達他們想傳達的思想，常會讓他們進入一種純粹為藝術而藝術的創作狀態，希冀自己能創作出不朽的作品。此時已無暇考量文體規範，也不願受其侷限，古文變體也因而產生了。

⁴⁴ 李建盛：《理解事件與文本意義—文學詮釋學》（上海：上海譯文出版社，2002），90頁。

第三節 讀者因素

在古代的文學理論中，讀者的角色並未受到應有的重視，但事實上，沒有讀者也就沒有文學活動的產生，文學作品只有在透過讀者的閱讀時，才能轉化成一種真實的存在。⁴⁵這段頗具讀者反應理論學說的文字，指出了語言文字乃人類偉大的發明之一，作者抽象的意念先化為具體的文字表現，然後再進一步變為讀者接受的抽象意念，在作家寫作文章時，有時會出現變異文體的設計，而此多屬於非刻意的作為。不過其結果都常在後代的批評家根據其流行程度，並將其與同時代的文體比較後，判讀為變體之作。

作者的意圖從文學活動的角度而言，對作品的創作固然佔有相當重要的地位，但是，在作品的意涵上，讀者是可以介入的，而且這種讀者的介入活動，經常可以使作品的意圖更加完整。作家在寫作時，通常心中有一想像的讀者群存在，而這讀者群的審美水準與審美趣味，是會影響作者的創作的。換言之，作家在寫作時，可能因為已經考慮特定讀者的存在，然後才去面對文體的規範。根據沃爾夫岡·伊澤爾（Wolfgang Iser）的觀點，文本佈滿了未定意義和空白⁴⁶，而讀者的閱讀正是確定意義和填補空白。誘因不同讀者必會有不同的解讀，所以這些空白和未定意義便會出現，每個人的

⁴⁵ 龍協濤亦提及：「在讀者反應家看來，……文學作品的意義取決於讀者個人的創造性闡釋，作品的意義實際上是讀者的『創造物』。」此亦說明了讀者在作品意義生成上的重要性。參見龍協濤：《讀者反應理論》（台北：揚智文化事業股份有限公司，2000），7頁。

⁴⁶ 朱立元提及「所謂空白，就是指文本中未實寫出來的或未明確寫出來的部分，它們是文本已實寫出部分向讀者所暗示的東西。」參見朱立元：《接受美學》（上海：上海人民出版社，1989），22頁。

閱讀背景皆有不同的情況，但無論如何，其結果可說是一種作品的現實化。⁴⁷

一般而言，不但處於不同社會環境的讀者對同一作品會有不同反應；不同時代的讀者對同一作品的解讀及評價也會有所差異；即使是同一位讀者，也會隨著時間、環境的變遷，而對同一部作品產生大不相同的理解與解釋。⁴⁸以下我們且將讀者分成兩種，即當作家本身亦是前人古文作品的讀者時，以及與作品同一時代或後世的讀者，來詳細討論。

⁴⁷ 李建盛提及：「文學作品的內容和意義必須通過讀者的閱讀才能向讀者表現出來，沒有讀者的閱讀活動，無論多麼具有審美價值和深刻意義的作品其價值和意義都只能是一種潛在的存在，而不可能為讀者所把握。」參見李建盛：《理解事件與文本意義—文學詮釋學》（上海：上海譯文出版社，2002），115頁。也就是說，文學的意義是讀者與文本相互交流的結果，不可能忽略讀者而能使文學的意義成立。134頁，李建盛又說：「文學作品是一種虛構的文本，是與現實世界不同的想像性作品，正是這種虛構性與想像性為閱讀和接受提供了一種開放性的結構。」在建構自己審美對象的框架時，讀者是以文學作品作為一種參考體，藉以理解文本促成交流活動的進行。

⁴⁸ 李建盛說：「我們並不能夠完全佔有文本意義，意義總是同時由解釋者的歷史處境所規定的。每一個閱讀者，每一個時代的讀者對於一部作品的意義的領會和把握都是這樣一種理解的張力結構的表現。」參見李建盛：《理解事件與文本意義—文學詮釋學》（上海：上海譯文出版社，2002），45頁。145頁李建盛亦提及：「任何從事實際閱讀的讀者都是一種有限性和歷史性的存在，不僅每一個閱讀者都是終有一死的生命存在，和特定時間過程中的存在，而且每一個讀者都是生存和生活於特定社會、歷史和文化環境中的存在。」龍協濤亦提及：「每個讀者的能力、素質和經驗背景的獨特影響仍然造成了個別的變化。這就是說，讀者的反應是主觀性的，它制約著作作品的意義。」參見龍協濤：《讀者反應理論》（台北：揚智文化事業股份有限公司，2000），24頁。龍協濤在49頁亦引述羅蘭·巴特的話：「一部作品之不朽，並不是因為它把一種意義加給不同的人，而是因為它向每一個人暗示了不同的意義。」所以在讀者成為作者時，由於其身處時代環境的不同，對前人作品的解讀和變異也就不同。以韓柳歐蘇而論，時代不同，可能對文體的變異也就有所差別與偏好。

壹、以作家本身亦是前人古文作品的讀者而論

近代的文學理論已指出，閱讀是一種兼具表現性與創造性的活動，在研究古代的閱讀活動時，這亦是相當可讓我們審思的觀點。古文作家也有非常豐富的閱讀經驗，而這些經驗的累積，一方面讓他在閱讀新作品時有新的體會，一方面也影響其創作，尤其是文體的變異，可能正是最顯著的證據。作家在閱讀前人作品時，用他的想像和理解與作品交流，這交流有一種自我調解的結構作用，伊澤爾把這種結構叫做「召喚結構」⁴⁹。以韓愈的〈毛穎傳〉為例，他完全襲用司馬遷的列傳體例及寫法，卻把傳主虛擬趣味化，隱隱透露出許多沒有在文章中顯現的意見，因而給予讀者莫大的想像空間。此說明古文作家在閱讀大量的前人古文作品時，也許對其所呈現的文體規範有所意見，思冀對自己作品能否使用有所變異文體的方法，而其所以對文體做出變異，也等於對之前的古文作品文體規範提出具體的意見。⁵⁰此也正是回應文本的召喚，是一種填補文本

⁴⁹ 「召喚結構」(The Appeal Structure)是由沃爾夫岡·伊澤爾爲了描述文學文本與讀者的相互作用過程而提出的一個重要的美學範疇。具體來說，它指的是作家在創作文學文本的同時建構的一種基本的文學文本結構。參見龍協濤：《讀者反應理論》(台北：揚智文化事業股份有限公司，2000)，100-109頁。或參見司有命主編：《當代西方美學新範疇辭典》(北京：中國人民大學出版社，1996)，220頁。

⁵⁰ 李建盛說：「文學作品文本充滿了不確定點和空白點，這些不確定點和空白點需要讀者在閱讀過程中加以具體化，才能實現文本的審美價值和把握文本的形而上特質。……作品的『具體化』不僅是觀賞者對已描述的東西一種『建構』活動，而且也是作品本身的完成與潛在要素的實現。」參見李建盛：《理解事件與文本意義—文學詮釋學》(上海：上海譯文出版社，2002)，131頁。龍協濤亦提及：「閱讀活動中將作品具體化的過程，實際上就是讀者參與作品的藝術創作之過程。」龍協濤：《讀者反應理論》(台北：揚智文化事業股份有限公司，2000)，33頁。則古文變體可說是身爲前人古文作品讀者的作家，將自己對前人作品的閱讀實際具體化的證據。

文體規範的空白。

普通讀者對文本意義的重建或批評大多是抽象的，並沒有具體的呈現；古文作家若能創作出優秀出色的古文變體，這或可說是以讀者身分重新變異了一種文體的體類規範，等於超越了前人的創作規範創作的文本，就是具體對前文本閱讀重建的證明。⁵¹在讀者成為作家時，這些抽象的讀者思維成為具體的作品呈現，在其中構成了歷史的傳承，作品在作家的變異中有了新生命，而能一代一代的由作家和讀者延續下去。⁵²藉由自己的創作和前人文本進行交流對話。文體變異或許正是身為讀者的作家對前人文本一種修正對話的證明，是另一種類的讀者和文本的「視域融合」⁵³。將文學規範予

⁵¹ 李建盛提及：「閱讀就是對作品的意義進行重建。文學詮釋意義上的閱讀，總是以一種新的語言聲音進行說話的事件，也就是說，在閱讀活動中，我們總是以自己的語言、情感、想像和思想等等去閱讀文學作品，而不是對文本所表達的東西的簡單辨認。……閱讀是一個對話與交流的事件和過程。在閱讀過程中，永遠不停地發生著從簡單接受到批評式的理解，從被動接受到主動接受的，從認識的審美標準到超越以往的新的生產的轉換。」參見李建盛：《理解事件與文本意義—文學詮釋學》（上海：上海譯文出版社，2002），148 頁。

⁵² 同上註，143 頁，李建盛提及：「在作者、作品和讀者的三角關係中，讀者並不是一種被動的存在，也並不僅僅是一種被動的反應，而是一個歷史的能動構成。如果沒有接受者的閱讀，一個文學作品的歷史生命是不可想像的。只有通過讀者的傳遞過程，作品才能進入一個連續性的經驗視野。」有讀者，作品才能獲得完整的生命；而只有藉著一代傳遞一代的讀者，作品才能獲得生命的傳承。

⁵³ 「視界融合」(Die Horizontverschmelzung)，即「視域融合」，是迦達默爾在其《真理與方法》一書中所推出的一個解釋學概念。參見王岳川：《現象學與解釋學文論》（濟南：山東教育出版社，2001 年 2 刷），206-215 頁。或參見司有侖主編：《當代西方美學新範疇辭典》（北京：中國人民大學出版社，1996），275 頁。又李建盛提及：「視域就是一個人所能夠看到的範圍和區域，視域就是視的範圍，它包括了從某一特殊的有利觀點能夠看到的一切。這是人們理解某種東西或某個文本得以進行的立足點。」參見李建盛：《理解事件與文本意義—文學詮釋學》（上海：上海譯文出版社，2002），187 頁。

以變異的作家可說是原有文學規範作品的「超級讀者」(superreader)⁵⁴。如果古文作家能思慮到原有文體規範的不足，並參考融合其他文體規範加以變異，以使作品呈現最佳的審美趣味，這方是掌握到古文作品真正的文學意義，他也就是前人古典散文作品的「超級讀者」了。正是這樣的「超級讀者」，使得古文變體有了產生的條件。

貳、以作品當代及後世讀者而論

一般而言，與作品同時代的讀者對古文變體的產生會擁有兩種功用，一是指出及承認「古文變體」的出現；二是對古文變體的普及性推波助瀾。前已提及，能創作變異文體的作家，除了須具備與眾不同的個性外，還要有獨到的審美眼光、文體自覺意識和嘗試冒險的勇氣。除了需有這樣的作家外，與作品同一時代的讀者對古文變體的產生也有很大的影響，因為一來，如有許多讀者對該作品的規範大表贊同的話，將會鼓勵該作家持續的創作此一古文變體；二

本論文藉此概念，是指藉由文體的變異，身為作家的讀者將自己對前代文人文本的觀點作一融合。

⁵⁴ 此為米歇爾·里法德爾(Micheal Riffaterre)所提出的，轉引自李建盛：《理解事件與文本意義—文學詮釋學》(大陸：上海譯文出版社，2002)，136頁。同頁李氏也提及：「超級讀者允許對隱含於文本信息中的語義潛能和實際潛能做出積極的經驗性和可以證實的說明，他能夠對文學作品的語言做出反應，並經驗到文學作品的意義。」龍協濤亦提及：「讀者參與活動的目的，是要透過對文本進行細微的文體分析，具體說明並全面發揮詩歌意義的語言特徵。看來這一任務也只有『超級讀者』才能完成。」參見龍協濤：《讀者反應理論》(台北：揚智文化事業股份有限公司，2000)，23頁。以本文論述看來，以前人古文作品的讀者而創作出古文變體的作家，是比「超級讀者」更進一層的，只不過因為無此專有名詞，所以姑且也勉強稱為「超級讀者」。

來，如果這些讀者中也有人模仿創作該體古文，那麼此古文變體便能獲得大力的支撐與持續。只不過在創作的當時，這些人並非有對「變體」這觀念有了清晰的認識，畢竟這種變體觀念是在後人歸類大量古文作品後，才得出的概念，具有後設之性質。

在作品與後世讀者的關係上，和「古文變體」的產生便有清楚的例子。譬如古文選本的推動者明代的茅坤、吳訥、徐師曾等人，他們的作法便是直接進入文本的揭示中，對文本重新加以解讀，⁵⁵這種解讀活動不但頗為積極，而且具有建設性。他們不但選文，而且進一步加以評點。評點是前人閱讀文章後的智慧結晶，⁵⁶而這種古文選家對作品的「評點」，甚至是對文學作品的再創造了，因為它由讀者個人的主觀立足點出發，以自己的前理解為基礎，就作品上下文意加以領會，甚至進而質疑文體既定的規範，而重建出新的意義結構。這一種讀者重新建構古文新意義的過程中，雖然是將中心焦點集中到作品本身，但也不忽略作品的文體規範，甚至能指出該作品文體上異於前代之處，也就是「變體」的觀點，使讀者活動產生

⁵⁵ 這裡指的是選家在選出文章後，在選本上加上眉批、評點等自己或他人對文章的解讀及意見。李建盛提及：「閱讀活動既不能離開文本的存在而進行任意閱讀，也不是讀者對文本的消極複製，而是文本與讀者相互作用的創造性過程。在閱讀事件中，我們既不能忽視作為接受對象的規定性，也不能忽視閱讀的創造性，閱讀從根本上說就是讀者與文本相互提問與應答的辯證事件。」參見李建盛：《理解事件與文本意義—文學詮釋學》（上海：上海譯文出版社，2002），157頁。在文學的閱讀與接受活動中，也許讀者並不是純粹被動的閱讀和接受，也不僅僅是一種反應，而是文本的一種歷史的、能動的構成物之一，這由選家在古文選本上可以得到具體的印證。而這也延續了文學作品的生命。

⁵⁶ 游志誠提及：「以明清以降的文選評點，累積明清以前的中國文類理論發揮到實際文選作品的解讀，散存著很多真正中國文類學可研究的材料。」參見游志誠：〈中國古典文論中文類批評的方法〉（《中外文學》，第12卷第7期，1991年），83頁。

了具體的建構意義。⁵⁷

「古文變體」多是由後世讀者來認定的，尤其是從事於選擇自認為優秀古文作品的選家，而他們的作法常是採用選本評點的方式。換言之，作家並非是為創作古文變體而寫作，但在後世選家的評斷中，作家卻的確是創作出古文變體之作。在這些選本中，我們可以發現選家其實大多贊成古文變體的存在。因為文學的閱讀和欣賞並不在文體規範上，而是作品如何以最妥善的形式來處理內容，進而感動讀者。因此，若文體有了變異，則其功能之一應可能是為使某類文體的生命繼續延續。正是基於這種體認，選家們在仍受傳統文體規範的束縛下，雖然選了不少古文變體的作品，卻多未加以特別處理。

以「現代」來看，讀者顯然是使用「選擇」和「消費」來表達自己對作品的意見；而這樣的方式卻具有強大力量，而且其力量甚至凌駕於批評家和理論家之上。⁵⁸我們可以試想：讀者想讀的是怎樣的文學作品？如果只是忠實的記錄，豈不將與電影中的紀錄影片相同？而這種作品對讀者而言，又豈有吸引力！以記體的古文來

⁵⁷ 同上註，88頁，對於選家評點對於文類交溶的解讀，游志誠提到：「那是一種閱讀意識之介入，就上下文意之領會，質疑文類既定之成規，因而重建意義結構。在此建構過程中，閱讀者的中心焦點全部集中於作品本身，然而並不茫然迷惑於形式或體類，大膽質疑，小心求證，居然能自正文內在之意義庫探掘潛藏於正文（作品本身）之互為反論意義。」

⁵⁸ 李建盛說：「就讀者對文學作品的閱讀來說，讀者對於作品的閱讀雖然並不像批評家和理論家那樣把自己對文學的理解用語言表達出來，但是其閱讀過程同樣是一種語言理解的意義交往和實現過程。」參見李建盛：《理解事件與文本意義—文學詮釋學》（上海：上海譯文出版社，2002），59頁。以現代的讀者而言，以消費為力量，可以主觀的見證反映出文學作品的吸引力。

說，如果它只是一篇瑣碎的紀錄，又如何能引起讀者閱讀的興趣？讀者希望的是透過文學作品，進入到一個被豐富、加深、昇華和淨化的藝術世界中去。這個藝術世界是作家創造出來的，是具有該作家獨特的審美效應和特殊的格調、神韻和風致的成品。在現代，文學作品的閱讀可以說是一種市場消費行爲，作家是生產者，而讀者則是消費者。生產者固然重要，卻必須注意消費者的需求。讀者藉著閱讀的消費行爲來反應他們對作品的喜好程度與審美趣味，因此，我們也就可以從古文變體的存在與受到注意，推知這種文體的變異應是受到讀者肯定的結果。

歷代古文何其眾多，只有被認爲是傑出的作品才可能被保存下來，也是這樣的原因，如果讀者不認爲某些古文變體的篇章爲傑出的作品，那麼那些古文變體也將不會存在，而消失於茫茫的歷史洪流中。事實上，通常作家只會在創作許多普遍流行的文體作品後，才創作出少數的古文變體。而這些古文變體之所以能流傳下來的原因，除創作傑出外，必含有具「新變」特色之可能。只是，一般說來，多數的讀者並不瞭解，甚至接受、鼓勵這種狀況。⁵⁹讀者這樣的「漠視或拒斥」的態度，的確影響作家對古文變體的創作，以及古文變體的存在與流傳。不過，「喜新好奇」的心理，是普遍存在於讀者和批評家心中的基本特質，因此，作家偶而在舊規範下，創出新品，乃是必然事實。換言之，文體的規範乃是在一種既被遵循、

⁵⁹ 劉路、朱玲提到：「讀者總是希望有令人耳目一新的文學出現的，但由於他們缺乏更深層的文學自覺，往往受到藝術傳統與藝術慣例強大惰性的拘囿，以既成的文體樣式去審視新的文體創造，對那些較新興的破體之作或漠視或拒斥，從某種程度上阻礙了文體的推陳出新。」參見劉路、朱玲：〈關於破體爲文〉（《陝西師範大學學報（哲學社會科學版）》，1998年6月第27卷第2期），117頁。

又被突破的過程生生不息的。

由上述討論，我們可以做出二點結論：

- 一、 古文作家在閱讀大量的前人古文作品時，也許對其所呈現的文體規範有所意見，而其所以對文體做出變異，也等於對之前的古文作品文體規範提出具體的意見；亦可說是以讀者身分重新變異了一種文體的體類規範，等於超越了前人的創作規範創作的文本，是具體對前文本閱讀重建的證明。
- 二、 作品同時代的讀者對古文變體的產生會擁有兩種功用，一是指出及承認「古文變體」的出現；二是對古文變體的普及性推波助瀾。而在古文選本中，我們可以發現選家其實大多贊成古文變體的存在。因為文學的閱讀和欣賞重點是作品如何以最妥善的形式來處理內容，進而感動讀者。因此他們可能體認到，若文體有了變異，則其功能之一應可能是為使某類文體的生命繼續延續。

第四節 韓愈古文變體產生之原因

根據前面從文體、作家及讀者三因素，討論古文變體產生的可能原因，我們瞭解文體變異乃是一種文體規範反熟悉性與反慣例性之結果，大抵是藉著大家對陌生的規範產生審美趣味之故。然而，此審美趣味可能有時代性，更有個人性的異同，尤其是古文大家韓愈，他是藉著古文在作「復古」與「創新」的努力。作家在面對文體規範時，他可能為了凸顯自己的個性而在自然而然或刻意中，對該文體做出若干程度的改變。任何作品都是作家在各種不同考量下創作出來的，我們讀者或研究者只是在眾多古文作品中，研究其中

的文體規則及其隱含的變異情形，希冀找出使我們注意之處。底下且根據前文對古文變體產生原因的討論，對韓愈古文變體產生原因作一系統的分析 and 研究。

唐代古文運動最主要的領導者當然是韓愈，然而韓愈所提倡的並非一成不變地模仿三代兩漢之文，而是應「師其意不師其辭」⁶⁰的創作精神。以文體規範而論，唐朝的古文體類雖然已大致齊備，但卻非所有文體規範在其時已全然完備固定。韓愈所處的時代，承六朝之後，文尚駢儷，且內容空泛。因之韓愈提倡古文的寫作，希望能重新喚回三代兩漢的文風。但韓氏這項主張背後，有其真正的原因，就是唐朝在安史之亂後，仍不斷有外族入侵、軍閥割據、宦官專權的危機。因此繼位之君主曾在銳意革新政治下，一度出現了「中興」的氣氛，也鼓舞一大批關心國家命運的文人藉著文章來提出政治上的建言，並尋求革新社會的良方。韓愈即在此種氛圍中提倡提倡古文的創作。而他從傳統文化入手，希望恢復堯舜禹湯文武周公孔孟的道統，並壓制當時普遍流行與儒家宗旨相違背的佛教，尤其希望朝廷能進用士人，讓有才華的人能為朝廷貢獻。在這樣的時代背景下，他技巧地將自己的見解以議論方式融入各種體裁的古文創作中，而形成特殊的古文風格，而韓愈這種獨特的審美趣味的追求，也給予他古文變體出現的契機。如韓愈為了在當時復興古道、並改革文風，乃藉著書信、記文、文集序等體裁，寫下大量的議論文章，改變了原先此類作品的審美趣味，也改變了這些體裁原有的文體規範。再如以韓愈的傳記文章為例來說明，一般說來，漢時傳記文的寫作者是史官，但隨著人口的增多，社會的複雜，有些人

⁶⁰ 唐·韓愈：《朱文公校昌黎先生文集》卷十八〈答劉正夫書〉（四部叢刊初編，集部）。

也開始需要作家爲他作傳，因而文士也作傳記。而韓愈變體傳文更是特殊，傳主爲丐者、爲毛筆，而其實這樣的文章想傳達的寓意並非是傳主生平或特殊事跡，而是寄寓著韓愈的個人主張和思想。將古文變異文體規範只是韓愈的工具之一，正證明韓愈利用古文進行傳道的工作，這寄託著他對古文特殊審美趣味的追求。這是韓愈創作古文變體相當重要的時代性因素。

韓愈正是前人作品的超級讀者，他本身對前人作品的閱讀經驗原本即是非常豐富，他說自己：

雖然，學之二十餘年矣。始者，非三代兩漢之書不敢觀，非聖人之志不敢存。……然後識古書之正僞，與雖正而不至焉者，昭昭然白黑分矣。而務去之，乃徐有得也。當其取於心而注於手也，汨汨然來矣。⁶¹

他的學生也指述他：「先生口不絕吟於六藝之文，手不停披於百家之編」，⁶²而在這樣厚實的基礎上，他卻認識到對文學需有自己的創意，才可能寫下好文章。他說：「惟陳言之務去」(〈答李翊書〉)、「若聖人之道不用文則已，用則必尚其能者，能者非他，能自樹立，不因循者是也。」⁶³而這樣的結果，終於成就了精彩出色的古文變體。樓鑰說：

唐三百年，文章三變而後定，以其歸于平也。而柳子厚之稱

⁶¹ 唐·韓愈：《朱文公校昌黎先生文集》卷十六〈答李翊書〉(四部叢刊初編，集部)。

⁶² 同上註，卷十二〈進學解〉。

⁶³ 同上註，卷十八〈答劉正夫書〉。

韓文公，乃曰「文益奇」。文公亦自謂「怪怪奇奇」。⁶⁴

樓鑰所說韓愈的「奇」，所指的是其文章的變化，這樣的變化並不多見，否則也不足稱之為「奇」。如同前文所言，古文變體是「有中生變」，而非變得「四不像」。近人史小軍也說：「韓愈這種不願匍匐在古人腳下，不願『蹈襲前人一言一句』（〈南陽樊紹述墓誌銘〉）的精神，給他的散文語言帶來了革命性的變化，從而促使了新文體的產生。」⁶⁵這都說明韓愈獨特的個性，非常符合創作古文變體的作家條件。

韓愈在古文創作上的這種表現，事實上與他本身的特質和理想有相當大的關係，他在創作上希冀能成一家新語，舊唐書即說：

故愈所為文，務反近體，杼意立言，自成一家新語。後學之士，取為師法。當時作者甚衆，無以過之，故世稱韓文焉。⁶⁶

他一方面沿用已經存在的古文舊類型，同時加上自己獨特的審美理想、審美趣味去創造不同於以往文體規範的文章。這一人格特質，也可以由他力排佛老的作為看出。事實上，若由更為細密的角度來觀察，韓愈的方法是把文章和道統合一，創造出嶄新的文體。因此，兵界勇才認為韓愈文章特色為「內容獨立自主」、「形式翻新求變」，⁶⁷換言之，韓愈不僅注意到要寫什麼，也注意怎麼寫；也就是不僅在乎內容，也在乎如何用最恰當的形式表達，而以此審美效果為基

⁶⁴ 宋·樓鑰：《攻媿集》卷六十六（四庫全書版，集部，別集類）。

⁶⁵ 史小軍：〈復古思潮與文體意識—唐代古文運動與明代七子派文學復古運動的文體學省察〉（《人文雜誌》，2002年第3期），100頁。

⁶⁶ 晉·劉昫等撰：《舊唐書》卷一百六十（四庫全書，史部，正史類）。

⁶⁷ 兵界勇：《韓文「載道」與「去陳言」之研究》（台灣大學碩士論文，1995），135頁。

礎，便形成了不去考慮這樣的寫作結果是否合乎原來文體規範的作品了。我們當然可以因此導出：韓愈在創作古文時便擁有一份強烈文體自覺意識於心中的。⁶⁸

我們也可發現韓愈在進行古文創作時，除了注重古文的實用價值外，也對古文的文學美感多了一份關注，他反對那種「下筆令人慚」的「俗下文字」，⁶⁹ 爲了宣揚他自己的主張，在多種體裁的古文創作中都加入了議論之美感，使古文創作即使是屬於較乏味的敘述作品，都一樣由於議論風發而富有文學的吸引力，提升了古文的文學性，這是使古文變體能獲得後世讀者肯定的重要因素，此在後文的韓愈古文變體的特色中將深入討論。裴度批評韓愈說：

昌黎韓愈，僕識之舊矣！中心愛之，不覺驚賞。然其人信美材也！近或聞諸儕類云：恃其絕足，往往奔放，不以文立制，而以文為戲，可矣乎！可矣乎！⁷⁰

裴度此言正說明了韓愈創作變異於正常文體規範之外，是作家對文體規範的一種超越，是相當個人化，個別化的，但是若是此規範一

⁶⁸ 史小軍指出：「大致說來，以韓愈、柳宗元為代表的唐代古文運動的主將們文體意識相對較弱，它們重視學習典範的文體，但更重視開創新文體。」參見史小軍：〈復古思潮與文體意識—唐代古文運動與明代七子派文學復古運動的文體學省察〉（《人文雜誌》，2002年第3期），98頁。這裡所指的「文體意識」應是指「文體的規範意識」而言。譬如韓愈說：「師其意而不師其辭」、「務去陳言」、「文從字順」等，他比較不重視具體的寫作技巧。同上，100頁，史小軍認為韓愈：「以『奇』為主的詩風和文風，正是韓愈在文體意識上漠視成規、求新出奇的外在反映。」

⁶⁹ 唐·韓愈：〈與馮宿論文書〉：「時時應事作俗下文字，下筆令人慚，及示人，則人以爲好矣。」唐·韓愈：《朱文公校昌黎先生文集》卷十七（四部叢刊初編，集部）。

⁷⁰ 宋·姚鉉編：《唐文粹》卷八十四，裴度〈寄李翱書〉（四庫全書，集部，總集類）。

且具有文學美感，有足夠的文學吸引力，就能得到大家的認同與習作；而「以文爲戲」，也正是一種將文學帶入純文學的方式。裴度言韓愈「以文爲戲」，似有貶意，但如以現代觀點而言，「遊戲」的創作態度正是最能激發創造力的，也正是脫離功利化、目的化的純藝術創作態度，能創作出絕佳的藝術作品；其所言之「不以文立制」，表明韓愈反對規範的束縛性，也因而會有古文變體的產生。

錢穆認爲：「韓柳之於文，其意亦主於復古，其實績所至，亦同爲開新，而其理則頗難曉。」⁷¹韓愈本爲復古而提倡古文，但由於他所倡導的古文已是新體古文，並不同於三代兩漢之文，由於那份「開新」，古文運動才能成功。再者，也由於韓愈的這份古文成就，所以後世古文選本收錄甚多韓愈的作品，使閱讀及研究韓愈古文作品的讀者眾多，也才容易關注到韓愈的文體變異情形，並欣賞到韓氏古文變體作品與眾不同，或說是「陌生化」的審美趣味，進而產生研究韓愈古文變體的契機。

由上述討論，我們可以得到韓愈古文變體產生原因的幾點結論：

- 一、 在文體規範方面，唐朝的古文體類雖然已大致齊備，但卻非所有文體規範在其時已全然完備固定，給予文體變異產生的空間。
- 二、 韓愈因爲處在動盪的中唐時期，希望藉古文發揚自己的見解，技巧地以議論方式融入各種體裁的古文創作中，這寄託著他對古文特殊審美趣味的追求，給予他古文變體出現的條件因素，

⁷¹ 錢穆：〈雜論唐代古文運動〉收入所著《中國學術思想論叢》（台北：東大圖書公司，1978），27頁。

因而改變了原先一些古文體類的審美趣味。

- 三、 韓愈不媚於俗的個性，及對前人作品豐富的閱讀經驗，和本身高度的文學自覺意識，以及對文章純藝術化的審美趣味要求，都是其古文變體出現的原因。
- 四、 由於韓愈的古文成就，所以後世古文選本收錄甚多韓愈的作品，使閱讀及研究韓愈古文作品的讀者眾多，容易關注到韓愈的文體變異情形，並欣賞到韓氏古文變體作品與眾不同，或說是「陌生化」的審美趣味，進而產生研究韓愈古文變體的契機。

韓愈之古文變體研究

參考書目舉要